

# A estrela cansada ao amanhecer: tragédia e teologia em *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues

*The Weary Star at Dawn: Tragedy and Theology in  
Senhora dos Afogados by Nelson Rodrigues*

Thiago Francisco

Universidade de Brasília (UnB) | Brasília  
DF | BR  
thiagoxb500@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4023-8991>

**Resumo:** O presente artigo analisa a obra *Senhora dos Afogados* (2017) do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues junto a alguns dos aspectos da teologia cristã e do trágico moderno conforme a teoria literária recente. Nelson Rodrigues foi um importante autor brasileiro do século XX, sendo apontado como um dos modernizadores da cena teatral no país. Sua peça *Senhora dos Afogados*, escrita em 1948, coloca em cena a história de um homicídio cometido contra uma prostituta e de uma série de assassinatos que acontecem em uma família tradicional em decorrência desse primeiro crime. A obra, além de marcada por algumas das convenções elementares da tragédia, também é carregada de uma forte simbologia cristã. Neste artigo, intentaremos demonstrar como o autor fundamenta a sua visão trágica tendo como base o corpo imagético, simbólico e narrativo da religião cristã — aproximando, portanto, duas searas (o trágico e o cristianismo) aparentemente antagônicas. Tomaremos como aporte teórico as obras de autores como o teólogo Rowan Williams (2016) e o teórico literário Terry Eagleton (2020). O esforço deste artigo é demonstrar que há um intercâmbio significativo entre imagens e temas do *mythos* cristão e o trágico dentro da peça rodriguiana.

**Palavras-Chave:** Nelson Rodrigues; dramaturgia moderna; teatro brasileiro; teologia cristã; tragédia.

**Abstract:** This article analyzes the work *Senhora dos Afogados* (2017) by Brazilian playwright Nelson Rodrigues along with some of the distinctive aspects



of the Christian theology and the modern tragic, according to recent literary theory. Nelson Rodrigues was an important Brazilian author, being considered one of the modernizers of the theater scene in the country. His play *Senhora dos Afogados*, written in 1948, sets on stage the story of a homicide committed against a prostitute and a series of murders that take place in a traditional family as a result of this primary crime. The work, in addition to being marked by some of the elementary conventions of tragedy, is also loaded with strong Christian symbolism. In this article, we will attempt to demonstrate how the author bases his tragic vision on the imagery, symbolic and narrative body of the Christian religion — therefore, bringing together two apparently antagonistic areas (the tragic and Christianity). We will take as a theoretical contribution the works of authors such as Rowan Williams (2016) and Terry Eagleton (2020). The effort of this article is to demonstrate that there is a significant exchange between images and themes of the Christian *mythos* and the tragic within Rodrigue's play.

**Keywords:** Nelson Rodrigues; modern dramaturgy; Brazilian theater; Christian theology; tragedy.

Nelson Rodrigues é um dos mais importantes autores da literatura dramática brasileira. Dramaturgo, contista, jornalista e cronista esportivo, Rodrigues é considerado como um dos mais profícuos escritores nacionais do século XX. A sua peça *Vestido de Noiva* (2017), escrita e montada pela primeira vez em 1943, é reconhecida como responsável pela modernização do teatro no Brasil. A dramaturgia rodriguiana, distinta sobretudo pelos temas desagradáveis, apresenta uma mescla notável entre sofisticação estilística, desdobrando diversas tendências do drama moderno, uma forte consciência mítica, fazendo referências implícitas e explícitas a temas bíblicos e ao arsenal de personagens da dramaturgia clássica, e uma característica linguagem coloquial — colocando em cena, na maioria das vezes, o universo subterrâneo da sociedade brasileira (mais especificamente, da sociedade carioca); assim sendo, bicheiros, prostitutas, cafetões e cafetinas, depravados sexuais, contínuos e jornalistas sensacionalistas geralmente formam a galeria de personagens rodriguianos.

O crítico Sábato Magaldi (1992), possivelmente o maior especialista na obra rodriguiana, e também amigo próximo do dramaturgo, seccionou o teatro de Rodrigues, com a chancela do próprio autor, em três linhas de força: peças psicológicas, peças míticas (ou teatro desagradável) e tragédias cariocas. A divisão didática de Magaldi é bastante relevante para uma melhor compreensão das fases criativas da produção do autor — que desfrutou do louvor inicial da crítica (com *Vestido de Noiva*) ao completo desprezo (após a montagem de *Álbum*

*de família*), até alcançar uma maior aceitação junto ao público em sua terceira fase (e mais madura); entretanto, por vezes, essa divisão pode prejudicar um entendimento correto da obra completa de Rodrigues, concebendo-a como fragmentada em fases estanques e impermeáveis.<sup>1</sup> O teatro rodriguiano é marcado pela recorrência de certas obsessões temáticas — incesto, estupro, aborto, assassinatos, pedofilia, prostituição. Esses obsessões, porém, foram desenvolvidas por meio de um único gênero: a tragédia. Nelson Rodrigues foi, acima de tudo, um tragediógrafo; seja nas peças psicológicas ou míticas, ou mesmo em sua faceta satírica ou cômica. Portanto, compreender o gênero trágico é imprescindível para um mergulho adequado na dramaturgia do nosso autor.

Assim sendo, uma obra teatral como *Senhora dos afogados* (2017), ainda que pertença à segunda fase, o teatro mítico, delineada por Magaldi, é uma tragédia — assim foi concebida, e algumas das principais convenções do gênero estão presentes na obra. Entretanto, o trágico não é um tema exatamente pacífico dentro da teoria literária moderna e contemporânea. Para além das discussões dentro da filosofia, em que o trágico é um campo reconhecido e amplo de estudos, na teoria literária dos últimos anos, discussões diversas em torno do gênero floresceram: a respeito das origens do trágico, de sua possibilidade na modernidade, dos princípios, modos e convenções que regem a tragédia, bem como da forma literária apropriada para o seu desenlace. Dessa forma, a própria tragédia, independente das intenções iniciais de Rodrigues na composição de seu trabalho, é um gênero em contestação.

Este artigo analisa a peça *Senhora dos afogados* de Nelson Rodrigues tendo como base teórica o texto *The Tragic Imagination* (2016) de Rowan Williams — que, por sua vez, discute alguns dos problemas recentes da tragédia dentro da teoria literária, dialogando com autores como George Steiner (2006 e 2018), Terry Eagleton (2021) e Raymond Williams (1992). A obra de Rowan Williams é significativa ao nosso estudo porque se engaja na tragédia junto à teologia cristã, em busca de intercâmbios entre a tragédia e algumas modalidades do pensamento bíblico e cristão — uma dinâmica que, conforme observaremos em nossa discussão da peça, é inegavelmente presente no drama rodriguiano. Desse modo, o nosso texto sustentará, por meio de uma análise cerrada do texto, em conformidade aos desdobramentos dos autores supracitados, que *Senhora dos Afogados* é uma tragédia fortemente impactada por alguns elementos imagéticos e narrativos da religião cristã. E por meio dessa relação que diferentes graduações em torno do trágico se manifestam. Assim, num primeiro momento, analisaremos a obra de Williams e as discussões e embates entre os teóricos literários em relação à tragédia, enquanto, na segunda parte do trabalho, investigaremos a peça *Senhora dos Afogados*, tendo em vista as discussões desenvolvidas na seção anterior.

## 1 Uma liturgia da dor: as matizes do trágico na teoria literária

Em livro recentemente publicado, o crítico literário e teólogo anglicano Rowan Williams faz uma análise dos elementos que constituem a mentalidade trágica da tradição literária ociden-

<sup>1</sup> O próprio Magaldi reconhece que apesar da existência dos blocos, as peças contêm elementos presentes em todos os tipos: isto é, uma tragédia carioca pode ser também uma peça mítica com elementos psicológicos. Essa nuance, no entanto, por vezes se perde quando as peças são analisadas de forma cerrada a sua categoria (Magaldi, 1992, p. 1).

tal. Em *The Tragic Imagination*,<sup>2</sup> o autor escolhe um corpo abrangente de peças — da *Antígona* (1990) de Sófocles aos dramas contemporâneos e radicais de Sarah Kane — para apresentar os elementos recorrentes em torno da imaginação trágica no drama, de autores de diferentes épocas e contextos. Afinal: o que haveria em comum entre obras separadas por milênios e de contextos culturais e políticos diversos para que sejam alocadas na mesma categoria literária? Dessa forma, afirma o teólogo que o “drama trágico assume que coisas praticamente indizíveis acontecem e que nossos variados accordos políticos, religiosos e metafísicos com a realidade são distintamente frágeis” (Williams, 2016, p, 2). Em face ao inexplicável e inexprimível, os discursos que normalmente são adotados para explicar o mundo — independente da época ou momento cultural — entram em erosão. O livreto de Williams é interessante porque é um esforço de um importante intelectual cristão tentando conciliar as diferentes vertentes trágicas (nas tradições gregas, shakespearianas e modernas) com a teologia cristã — algo que, em certo sentido, aparece também na obra de Nelson Rodrigues, conforme ainda observaremos.

Rowan Williams afirma que o “idioma trágico é uma maneira de conceber a perda por meio da narração” (Williams, 2016, p, 15). Para o teólogo, a tragédia é sobretudo um discurso a respeito da perda e do sofrimento; é uma articulação do luto, pois é uma tentativa de tornar catástrofes inexprimíveis em discursos inteligíveis ao outro. Apesar das imensas dificuldades de delimitar o que seria de fato a tragédia, o autor identifica ao menos alguns aspectos em comum entre as diferentes obras: o sofrimento, a dor, a perda, a catástrofe, sendo articulados no palco; ainda que esses elementos apareçam em obras significativamente distintas, culturalmente e estilisticamente, do drama clássico ao teatro moderno, juntas formam uma tradição coesa que recebe o qualitativo de trágica. Assim sendo, segundo o autor:

A perturbação da tragédia não é a revelação de que o sofrimento está além das palavras, mas a percepção indesejável de que o sofrimento está ligado com mais extrema dificuldade às palavras; que precisamos continuar tentando descrever (Akhmatova mais uma vez) o que resiste à descrição. O ímpeto de continuar tentando é reforçado pela maneira como um drama faz linguagem sair da dor; e isso implica algo diferente do completo desespero diante da dor, pois o drama apresenta algumas respostas à dor que não são simplesmente auto-protetoras. Aprendemos que o sofrimento chama para fora o reconhecimento. (Williams, 2016, p, 47)

Williams, entretanto, se vincula à tradição aristotélica de reconhecer o trágico plenamente realizado somente no drama encenado. O autor não nega a presença de temas trágicos em outras modalidades de discurso literário — o romance ou a poesia, por exemplo. Para o autor, porém, a questão “não é se a ficção é capaz de se dirigir a temas trágicos”, mas antes o que “distingue a forma dramática [...] tornando-a de importância principal no entendimento da representação trágica” (Williams, 2016, p, 149). Como se sabe, a história da teoria literária se confunde com os estudos em relação à tragédia. Assim, a *Poética* (2017) de Aristóteles define o que seria a tragédia — as suas principais características, convenções e problemas — enquanto estabelece os fundamentos de todo estudo de teoria e crítica a respeito da literatura. Fundamentos

<sup>2</sup> O livro faz parte de uma série intitulada *The Literary Agenda*, que é composta de diversas monografias publicadas pela Universidade de Oxford de vários intelectuais britânicos a respeito das mais variados temas e polêmicas literárias. Para maiores informações: <https://global.oup.com/academic/content/series//the-literary-agenda-litag/>.

estes que, nos séculos subsequentes, serão afirmados, questionados, contestados ou totalmente negados, a depender do período ou autor. Tomando como exemplo basilar o *Édipo Rei* (1990) de Sófocles, mas com referências a outras obras e tragediógrafos do período helênico clássico, o documento aristotélico estabelece alguns dos princípios angulares que se tornaram consenso a respeito da tragédia antiga: o enredo (*mythos*), o pensamento da obra (*dianóia*), os personagens, a reviravolta e o reconhecimento, além dos conceitos de *mimese* e catarse. De maneira bastante sucinta, o filósofo grego define “tragédia” como *mimese* das catástrofes que afetam homens nobres, desenvolvida por meio do discurso dramático — assim sendo, tragédia é somente o drama que retrata as devastações sofridas pela aristocracia daquela civilização. Para Aristóteles, no entanto, a experiência trágica pode ser plenamente realizada ainda no texto — mesmo que o autor atribua importância à encenação. Rowan Williams, por outro lado, afirma que é justamente a encenação que distingue a experiência trágica.

Para Williams, a tragédia é uma “liturgia do luto” (Williams, 2016, p. 159) em que atores, espectadores e o próprio texto participam. Por essa razão, a experiência corpórea teatral é tão importante. Numa interpretação inusitada, o teólogo afirma que a eucaristia cristã — o momento em que os fiéis consomem o corpo e o sangue de Cristo e fazem memória da crucificação — é uma experiência trágica dentro da prática cristã, já que é um momento comunitário e performático que tem como conteúdo um *mythos* essencialmente trágico (uma narrativa de sofrimento) que se torna inteligível para aquela comunidade. Toda encenação trágica, para o autor, acontece no contexto de um ritual (Williams, 2016, p. 16). Assim sendo, nunca há uma participação passiva — há sempre uma rede de solidariedade: entre atores e texto; entre personagens e espectadores. Os espectadores participam ativamente não somente com envolvimento emocional, mas também imaginativo, já que a tragédia é esse momento de luto coletivo, de reconhecimento do outro, e da dor do outro.

Williams também faz referência, em sua obra, a um dos embates mais importantes em torno da tragédia ocorrido na segunda metade do século XX. Em 1961, o crítico literário George Steiner publica o seu importante ensaio *A morte da tragédia* (2006), que afirma, entre outras polêmicas, que a tragédia é um gênero morto na modernidade — na verdade, em vias de morte desde Aristóteles. Como se sabe, o documento aristotélico foi sistematizado quase cem anos depois dos tempos áureos da tragédia antiga — a época dos grandes tragediógrafos: Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Para Steiner, o espírito da tragédia já estava em desvanecimento desde esse período. Ele concebe a tragédia como uma constelação absolutamente obscura, carregada de pessimismo, desprovida de esperança, um universo de angústia constante perante divindades incompreensíveis e incalculáveis. Portanto, com o surgimento das concepções cristãs, e posteriormente humanistas, otimistas e marxistas de mundo, a tragédia foi lentamente sendo obliterada. Para o autor, o “cristianismo oferece ao homem uma certeza de segurança final e repouso em Deus” (Steiner, 2006, p. 188), assim como também “a concepção marxista de história é um *commedia secular*” (Steiner, 2006, p. 193). Dessa forma, essas duas concepções de mundo contribuíram para o sufocamento da tragédia, uma vez que alimentam mundividências absolutamente refratárias ao que Steiner considera como o espírito da tragédia.

Em resposta ao livro de Steiner, o crítico literário inglês Raymond Williams compôs sua obra magna *Modern Tragedy* (1992). O crítico inglês afirma que a tragédia é uma experiência historicamente condicionada, e que não deixou de existir como experiência comum ou literária na modernidade. Na verdade, numa direção completamente oposta a Steiner, o teórico inglês faz uma correlação entre a experiência trágica cotidiana (o acidente, a catástrofe pessoal, a perda

de entes queridos) com as experiências literárias modernas e/ou contemporâneas — como o romance realista, o drama moderno, o teatro épico de Brecht. O autor parte de uma preposição marxista, portanto, enxerga o trágico como intrinsecamente ligado às condições históricas e sociais de cada cultura — ocorrendo, no caso de uma sociedade capitalista, quando os desejos e possibilidades de realização existencial são frustrados ou alienados pelos fundamentos ideológicos do capitalismo. De modo semelhante, ela não é “um ato único e singular” antes uma série “de convenções, experiências e instituições” historicamente condicionadas (Williams, 1992, p. 42). A análise do crítico inglês é distinta de Aristóteles — porque não delimita a tragédia a somente um modo de discurso (o drama), e nem faz prescrições ou recomendações a respeito do gênero. Nesse sentido, ele concebe a experiência trágica não somente nas diversas manifestações literárias (conto, drama, romance, poesia), mas também nas próprias dinâmicas sociais, políticas e cotidianas da sociedade. Tragédia, para Williams, está ligada ao conceito de revolução, ocorrendo quando esta é frustrada, uma vez que revela as falhas de uma sociedade incapaz de superar as suas demandas e alcançar um padrão de equidade. Desse modo, ao contrário de Steiner, a tragédia, para Williams, é um gênero pulsante na modernidade.

É preciso ressaltar, por outro lado, que as críticas do teórico inglês possivelmente provocaram uma reavaliação tardia das teses de Steiner. Em *Tragédia absoluta*, ensaio presente em *Nenhuma paixão desperdiçada* (2018), publicado pouco mais de quarenta anos depois de *A morte da tragédia*, um maduro Steiner traz uma outra visão de sua tese. O autor não mais afirma que o gênero está morto, mas apenas que *certa* experiência de trágico já não é mais possível na modernidade: isto é, o trágico absoluto. O trágico absoluto é caracterizado por uma “ontologia pessimista” (Steiner, 2018, p. 170), um tipo de experiência literária que traz à cena “o mistério e o ultraje do mal inato” (Steiner, 2018, p. 181). Para o autor, ela é “essencialmente, uma indagação da existência e da justiça de Deus; é a teodiceia sendo testada no palco” (2018, p. 178). Novamente, Steiner considera correntes humanistas, otimistas, marxistas ou cristãs contrárias ao espírito da *tragédia absoluta* — pois, apresentam versões esperançosas, conciliatórias, redentoras ou mesmo melioristas da situação humana; enquanto o trágico absoluto é, como já se pressupõe, absolutamente pessimista e sufocantemente desesperançoso. O conceito de tragédia absoluta parece um pouco mais ponderado e nuançado do que noção de seu falecimento, mas é tão particularmente limitado que poucas obras em toda história ocidental se encaixariam em seu escopo — algo que o próprio Steiner reconhece.

É relevante ressaltar que Steiner não está sozinho em afirmar a religião cristã como um corpo hostil ou indiferente ao trágico. Northrop Frye, um crítico que ninguém pode acusar de pouca disposição com o cristianismo, já que se debruçou de maneira atenta aos aspectos literários do texto bíblico cristão, afirma que a fé cristã “não é muito receptiva a temas trágicos: exceto pela Paixão, o seu ângulo sobre as vítimas costuma ser apenas irônico” (Frye, 2004, p. 2018); apesar de que reconhece certas pinzeladas do trágico em algumas narrativas bíblicas — como nas histórias de Caim ou Judas Iscariotes. A crítica americana Susan Sontag afirma que nunca houve “nenhuma tragédia cristã, em termos estritos, porque o conteúdo dos valores cristãos [...] é oposto à visão pessimista da tragédia” (Sontag, 2020, p. 2272) — ecoando, portanto, o posicionamento de Steiner. O consenso geral é que o cristianismo, tanto em seu *mythos* principal, nos textos sacros que sustentam a religião cristã, quanto nas obras que foram produzidas por autores cristãos, é em essência uma comédia — ou uma divina comédia, na concepção de Dante (2017) — porque apresenta uma redenção, final conciliatório, que justifica a miséria e sofrimento humanos. Nesse sentido, a visão de Rowan Williams, de considerar

a eucaristia cristã como uma espécie de experiência trágica, parece ainda mais inusual. Um outro crítico literário, contudo, faz companhia ao teólogo inglês na defesa do cristianismo como doutrina trágica.

Em sua obra recente *Tragedy* (2020),<sup>3</sup> o crítico literário marxista e católico Terry Eagleton defende cristianismo e marxismo como doutrinas essencialmente trágicas. Em primeiro lugar, Eagleton segue uma linha próxima à de seu professor Raymond Williams. Eagleton defende a manutenção da tragédia na modernidade. Se na antiguidade, a tragédia acontecia em face ao desconhecido, às contingências incontroláveis e inexplicáveis, na modernidade essas instâncias não se perderam, mas apenas foram deslocadas — se não existem mais as forças arbitrárias dos deuses para confrontar a fragilidade e ambição humanas, ainda existem forças incontroláveis da natureza, além do Estado, das burocracias diversas, do sistema capitalista, das dinâmicas modernas, sempre prontas para esmagar as pequenas pretensões humanas. Desse modo, obras como *Moby Dick* (2018) de Herman Melville e os romances de Franz Kafka são exemplares do espírito trágico na modernidade. Eagleton também reconhece as dificuldades em delimitar o trágico, já que os textos que se afirmam como tragédias são singulares e têm suas próprias particularidades — porém, o autor afirma que “todos os textos que chamamos de trágico têm ao menos uma coisa em comum, que é alguma forma de aflição ou adversidade” (2020, p. 24). Assim sendo, apesar de Eagleton não considerar apenas o drama como experiência trágica integral, ele tem posicionamento similar ao do teólogo Williams: a tragédia é uma forma de discurso a respeito da dor. Nesse sentido, segundo o autor:

Tanto o marxismo como o cristianismo são de fato doutrinas trágicas, mas não porque prevejam um fim desastroso para a história. Antes, porém, porque afirmam que estamos conscientes do preço terrível que um mundo injusto deve pagar pela sua redenção. O chamado Novo Testamento é notável por ser um trágico, mas não um documento heroico. Não há nada minimamente nobre ou edificante sobre a morte miserável de seu protagonista pequeno, uma morte tradicionalmente reservada pelo poder imperial romano para insurgentes políticos. [...] O corpo ressuscitado de Jesus, ainda ostentando as marcas de suas feridas, não pode anular o fato de sua tortura e humilhação. Nem mesmo Deus pode mudar o passado. Ele não pode fazer isso acontecer: que aqueles que morreram em tormento, na verdade, expiram em alegria. É verdade que fé cristã oferece a promessa de um futuro além da tragédia — de uma mundo em que tudo o que está quebrado será curado, aqueles que choram serão consolados e todas as lágrimas serão enxugadas; mas apenas por uma passagem através da morte e do autoabandono esse futuro pode ser alcançado. (Eagleton, 2020, p. 20)

Enquanto Steiner aproxima dois polos aparentemente antagônicos (teologia cristã e teoria marxista) para afirmar ambos como estranhos ao trágico, Eagleton faz o caminho inverso: marxismo e cristianismo são trágicos porque são doutrinas realistas; não diminuem ou ignoram o sofrimento, mas reconhecem sua realidade e sua imensa vacuidade; afirmam

<sup>3</sup> O livro de Eagleton é interessante pois se trata de uma obra recente (publicada em 2020) de um intelectual que acompanhou, ao longo do século XX, os embates e discussões em torno do tema da tragédia; em seu livro, Eagleton faz um panorama desse conflito, bem como das diversas correntes (filosóficas e literárias) em torno do tema trágico, além de trazer análises de autores mais contemporâneos. Nas páginas finais do livro, Eagleton faz até uma menção elogiosa ao livro de Rowan Williams, e de sua compreensão da tragédia como uma forma de liturgia.

uma incontestável esperança, mas esperança sem otimismo, esperança que não esquece do sofrimento (o Cristo permanece com as marcas nas mãos mesmo após a ressurreição, a revolução não apaga os séculos de luta de classes), e nem o ignora o processo para a superação da dor. Aliás, as próprias possibilidades de superação são conteúdo das tragédias. Além disso, o cristianismo não glorifica, em nenhuma medida, o sofrimento, já que afirma não somente a nulidade dele como também determina que toda dor terá uma consumação. Nesse sentido, a experiência cristã de tragédia é realmente distinta da grega ou clássica — entretanto, não menos contundente. A redenção é realmente alcançada, mas por meio da dor inglória e desnecessária do próprio Deus. O sofrimento, de fato, não tem a última palavra. Aliás, assim como nem todas as tragédias clássicas terminam com o triunfo da dor. A trajetória de Jesus, que, conforme afirma Northrop Frye (2004), é espelhada em todas as narrativas bíblicas (e influenciou centenas de criações ao longo da história), não é uma vitória do sofrimento, nem uma mera tentativa de justificar o sofrimento ou diminui-lo, mas uma esperança por meio do sofrimento, uma esperança no sofrimento, e que nunca deixa de mostrar os efeitos corrosivos desse sofrimento.<sup>4</sup>

Rowan Williams afirma que “apesar do que algumas caricaturas da teologia cristã dizem, ela não exige de nós a suposição de que o sofrimento será anulado ou compensado com a esperança de reconciliação final” (Williams, 2016, p. 124). O futuro cristão não é simplesmente uma operação de resgate e aniquilamento do mal. É, no entanto, e acima de tudo, uma esperança de reconhecimento mútuo no sofrimento e de solidariedade em meio às contingências e fraquezas humanas. O *mythos* cristão, inclusive, com o conceito de pecado original, afirma que todos as criaturas humanas são igualmente culpadas perante Deus — das depredações cometidas mutuamente. Isto significa: o homem já carrega a marca da tragédia em seu relacionamento mais basilar, com o próprio Deus. Todos os demais relacionamentos — com o mundo, com a natureza, com os outros — carregam essa marca. Portanto, na teologia cristã, há uma exigência de uma solidariedade radical e eticamente orientada, já que todos partilham dessa mesma culpa universal. A encarnação de Jesus é um evento solidário (e trágico) ainda mais profundo, pois libera a humanidade da culpa, mas carregando na carne do próprio Deus toda ferocidade da violência humana. A morte banal e carregada de vacuidade de Jesus — uma morte que não se distingue das mortes de centenas de outros presos políticos ou homens comuns — afirma a banalidade do mal, a falta de propósito ou sentido da violência de forma isolada. Esse é o elo trágico, ainda que esperançoso, entre Deus e os homens no sofrimento. A afirmação de que essas coisas não se caracterizam como *tragédia* só pode ser feita por meio de uma limitação indevida e imprudente em torno do tema, ou seja, reduzindo a experiência trágica a uma instância tão específica e insignificante que se tornaria praticamente irrelevante. O *mythos* cristão é uma tragédia porque articula o sofrimento não de forma pejorativa, presunçosa ou satírica, mas antes solidária; e é justamente essa dinâmica que observaremos em andamento na tragédia rodriguiana.

<sup>4</sup> Por essa razão, a despeito das opiniões de Steiner, Sontag e outros, o cristianismo influenciou na criação de diversas obras genuinamente trágicas: os romances de Dostoievski, Tolstoi, Melville e Graham Greene; os contos de Flannery O’Connor, Otto Lara Resende, Denis Johnson; além, obviamente, das peças de Nelson Rodrigues.

## 2 A insônia após a morte: a imaginação trágica e teológica em *Senhora dos Afogados*

*Senhora dos Afogados* (2017) coloca no palco a história de um crime: o assassinato de uma mulher, uma prostituta, há dezenove anos, com um corte no pescoço. Desse crime, decorrem todos os outros homicídios da tragédia. Todos os anos, um grupo de mulheres do Cais, companheiras de vida e ofício da prostituta assassinada, lamenta a sua morte e clama por justiça. Paralelamente, a peça acompanha a história da família Drummond: um grupo familiar austero, conservador, tradicional, liderado por Misael, um importante ministro, que no passado foi amante dessa prostituta e, ao decorrer da peça, é revelado como o assassino dela.

Montada pela primeira vez em 1954, após ter sido embargada em 1948 pela censura da época, *Senhora dos Afogados* é um textos mais sanguinários e macabros de Rodrigues — uma distinção, levando em consideração o banho constante de sangue nas peças do autor, realmente notável. Como o próprio Rodrigues afirma, o seu texto foi baseado na tragédia moderna *Mourning Becomes Electra* do americano Eugene O’Neil — que, por sua vez, é uma reconstrução do mito da família Atreu, conforme relatado pelo dramaturgo grego Ésquilo em sua *Oresteia* (1991). Como se sabe, a trilogia clássica narra a história de Agamemnon, guerreiro que retorna da batalha em Tróia, apenas para ser assassinado pela esposa e seu amante, Clitemnestra e Egisto (eventos que ocorrem em *Agamemnon*, primeira parte da tragédia); em *Coéforas* (1991), segunda parte da trilogia, os filhos do guerreiro, Electra e Orestes, se vingam pela morte do pai e assassinam a própria mãe; na terceira parte, *Euménides* (1991), Orestes é confrontado pela culpa de seu matricídio e enfrenta o tribunal de Atena — sendo, finalmente, absolvido. Alguns críticos tendem a superdimensionar o peso da influência de O’Neil (e da mitologia antiga) na tragédia rodriguiana, mas, na verdade, o autor brasileiro trabalhou — como em outras peças — com a constelação da mitologia antiga, mas sem nunca buscar um tipo de fidelidade restrita. Por essa razão, não daremos demasiada atenção a esses paralelos — algo que, de toda forma, se esquivaria dos propósitos deste artigo.

A família Drummond é formada por quatro membros: o casal Misael e Eduarda (Agamemnon e Clitemnestra), e os filhos Moema e Paulo (Electra e Orestes). Outras duas filhas do casal, Dora e Clárinha, morreram afogadas, antes do início do drama, no mar que fica ao lado da casa da família; junto com a família também mora a Avó, sem nome, uma idosa mentalmente adoecida. Além desses, há também o Noivo de Moema, que posteriormente seduzirá D. Eduarda, e que pode ser identificado como uma revisão de Egisto. De modo que há, evidentemente, um primeiro paralelo numérico entre a família Drummond e o clã Atreu. Além disso, no começo da ação, Misael está retornando de uma longa viagem, exatamente como Agamemnon. No entanto, Misael não será morto pela esposa, pelo contrário. Portanto, o crime inicial que sustenta toda a ação da tragédia clássica não acontece em *Senhora*. O paralelo mais importante (que une Ésquilo, O’Neil e Rodrigues) é Electra. A personagem grega ficou conhecida pela sua fidelidade (alguns diriam, sinistra) com o próprio pai. Na tragédia antiga, Electra permanece em um luto absoluto (em certas versões do mito, raspa a própria cabeça) após a morte do pai e é quem incita o irmão a cometer o matricídio. O complexo de Electra, popularmente conhecido, é um termo da psicanálise que designa o desejo da filha em eliminar a mãe

para ficar com o pai. Moema tem um paralelo mais fidedigno com o mito antigo. Durante a peça, o seu desejo pelo pai (e por suplantar a mãe) vai se tornando cada vez mais febril.

Essa é a primeira das gradações do trágico na obra rodriguiana. Há um interesse manifesto em estabelecer um paralelo não somente com uma obra da antiguidade, mas com a própria tradição clássica — ainda que Rodrigues invista em outras saídas para articular de seu enredo. Na superfície do argumento inicial, o autor busca na base imagética da mitologia trágica. Por essa razão, *Senhora dos Afogados* pertence à categoria mítica, conforme demarcada por Magaldi (1992). Além disso, o autor também insere alguns elementos convencionais da tragédia antiga — ainda que sem conservar os mesmos efeitos — em sua obra. Como a escritora Ângela Leite Lopes afirma, o teatro rodriguiano investe em “histórias absolutamente originais onde encontramos, no entanto, clichês da tragédia” (Lopes, 2007, p. 223). Esses clichês são os temas já supracitados (assassinatos, vinganças, incestos) que também são comuns no teatro clássico; aliás, Terry Eagleton afirma que o incesto é o tema favorito das tragédias (2020, p. 36). No caso de Rodrigues, porém, essas temáticas são dilatadas numa proporção inesperada (há uma verdadeiro carnaval incestuoso e uma carnificina em *Senhora*) e mesclados a outros elementos inicialmente estranhos à tragédia (a sátira, o patético, o folhetinesco). Lopes diz ainda que o autor age “por concentração, por exagero até. [...] O resultado é, entretanto, extremamente original” (Lopes, 2007, p. 224).

Há, por exemplo, a presença de dois coros em *Senhora dos Afogados*. O coro é um elemento recorrente e importante da tradição clássica — representando a opinião popular que é impactada e transformada ao decorrer da tragédia. Está virtualmente presente em praticamente todas os documentos conservados da tragédia grega. Em *Senhora*, o primeiro coro é formado pelos vizinhos da família Drummond; refletem as próprias opiniões da família, mas também revelam o que dizem sobre ela. É um recurso meramente estilístico. O segundo coro, por outro lado, bem mais importante, é formado pelas mulheres do Cais: ele surge em poucos momentos da narrativa, mas sempre com uma prece, manifestando um luto pela morte da prostituta. É nesse segundo coro que está presente a alma da tragédia rodriguiana.

Antes de adentrarmos no lamento das mulheres do Cais, é importante observar que a estrutura da tragédia rodriguiana está alicerçada numa base simbólica (em grande medida, bíblica) singularmente coesa, mas nem sempre bem compreendida. Um dos primeiros elementos a ser introduzido na peça é o mar. A rubrica inicial diz que “há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummonds” (Rodrigues, 2017, p. 779). Como dizíamos, outras duas filhas de Misael morreram afogadas nesse mar. Em determinado momento, a Avó diz que “minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... Sempre ele.” (Rodrigues, 2017, p. 779). E então, a seguinte diálogo revelador acontece:

AVÓ — Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. [num sopro de voz]. Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. [recua diante do mar implacável]. Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! [violenta, acusadora]. Foi o mar que chamou Clarinha, [meiga, sem transição] chamou, chamou... [possessa, de novo, e para os vizinhos que recuam]. Tirem esse mar daí, depressa! [estendendo as mãos para os vizinhos]. Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!

VIZINHOS [em conjunto] — Primeiro Dora, depois Clarinha!

VIZINHO [solista, para um e outro] — Já duas afogadas na família!

AVÓ — Depois das mulheres, será a vez dos homens...

VIZINHO [solista] — Acredito!

AVÓ— E depois de não existir mais a família — a casa! [olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto]. Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos! (Rodrigues, 2017, p. 783)

Imageticamente, por meio das didascálicas, o autor constrói uma atmosfera em que a casa da família Drummond parece uma instância isolada, cercada somente pelo mar implacável e pelas luzes e sombras do farol cujo reflexo brilha dentro da residência. O mar é o elemento absoluto, misterioso, incontornável — e maligno. Na tradição bíblica, o mar é considerado como um domínio de hostilidade de Deus.<sup>5</sup> O crítico Northrop Frye afirma que, na estrutura das imagens demoníacas,<sup>6</sup> as águas apresentam o vulto de “água da morte, com frequência identificada com o sangue derramado” e acima de tudo ao “mar não preso, salvado, não receptivo que absorve todos os rios desse mundo, mas desaparece no apocalipse em favor da água potável” (Frye, 2006, p. 282). O mar é, segundo o crítico canadense, o “caos e o abismo” (Frye, 2004, p. 180). Dentro do texto bíblico, o profeta Ezequiel afirma contra a cidade de Tiro, que será coberta por “água abundante” (Ezequiel 26: 19).<sup>7</sup> O profeta Isaías afirma que o mar é um útero de morte, em que toda forma de vida é reduzida à inexistência (Isaías 23). Seres fantásticos e terríveis — como o Leviatã — habitam nas profundezas do mar (Jó 39). Na narrativa bíblico marítima de Jonas, o profeta homônimo tenta fugir da presença de Deus para junto ao mar — e acaba sendo engolido por um enorme peixe. No *Livro do Apocalipse*, o vidente afirma que, no cosmos reconstruído e renovado por Deus, o “mar já não existe” (Apocalipse 21: 1).

A família Drummond habita numa casa que vive cercada por um mar que, como o próprio começo da peça afirma, tem uma personalidade: um mar sádico, e sedento para aniquilar toda a família. O mar é uma divindade opressiva, irracional, irredutível. O mar é o próprio domínio da morte, para a família Drummond: sempre presente, sempre vigilante, nunca disposto a retroceder. Misael fica chocado quando descobre que as duas filhas morreram afogadas — “e no mar!” (Rodrigues, 2017, p. 804). Na primeira rubrica, é também exposto que a família habita numa casa rodeada de pinturas a óleo dos antepassados. Ao longo da peça, numa movimentação claramente expressionista, os tamanhos desses quadros crescem. A família Drummond é conhecida pela sua austeridade e respeito irrestrito à tradição. As mulheres da família são conhecidas pelo seu recato opressivo e febril e completa indiferença sexual — a única exceção, como ainda observaremos, é a matriarca que fugirá com o noivo da filha. De toda forma, como a própria Avó afirma, as mulheres da família têm “vergonha do próprio parto, acham o parto uma coisa imoral — imoralíssima...” (Rodrigues, 2017, p. 780). É preciso ressaltar que, de fato, o parto estabelece um nível de intimidade entre dois corpos

<sup>5</sup> No verbete MAR dentro do *Dicionário de Símbolos* (2019) de Jean Chevalier (2009, p. 593). De acordo com Chevalier, os escritores judeus enfatizam a selvageria e o aspecto humanamente incontrolável do mar como uma criação divina, que por sua vez revela a fúria divina. Na peça rodriguiana, o mar tanto castiga quanto vigia incansavelmente a família Drummond, mostrando que a família está debaixo da ira divina.

<sup>6</sup> Frye secciona as imagens bíblicas entre demoníacas (um universo de pesadelo) e apocalípticas (o mundo idealizado). O mar pertence à primeira categoria; o rio, à segunda.

<sup>7</sup> As referências bíblicas deste trabalho foram retiradas da *Bíblia de Jerusalém* (2002).

correlato somente ao próprio ato sexual e que é também a consumação final — com a criação de vida — do coito.

Se o mar, na tradição bíblica, é esse domínio de morte e aniquilação, então nada mais natural do que essa ligação da família Drummond com ele. A tragédia rodriguiana está mostrando que quando a tradição, o rigor moral, a autopreservação se tornam obsessões de uma família (ou de qualquer grupo social), o único destino possível é a própria aniquilação — porque esses elementos não geram vida, mas só são legítimos quando brotam da própria vida. Antes do final da peça, Moema revelará que lançou as próprias irmãs no mar movida por ciúme doentio pelo pai (Rodrigues, 2017, p, 889). Há uma ligação temática, portanto, e pertinente, entre o tema do incesto e o próprio mar: ambos não geram vida, mas apenas morte; ambos apenas recebem, mas não devolvem; uma família incestuosa torna-se uma facção fechada e perniciosa, incapaz de aceitar o outro ou solidarizar-se com o outro. Por isso, a família Drummond vive sitiada pelo mar. Nesse sentido, o destino de uma família assim é apenas uma entrega às entranhas do mar.

Moema odeia a própria vida. O seu ódio é manifesto em sua rejeição às próprias mãos. As mãos formam outro símbolo importante que alicerça alguns dos princípios da tragédia rodriguiana. Na tradição bíblica e cristã, as mãos representam tanto justiça quanto misericórdia. A mão esquerda de Deus é responsável pela justiça e poder, enquanto a direita pela misericórdia e dádivas. As mãos divinas abençoam, mas também castigam e destroem;<sup>8</sup> as mãos humanas simbolizam atividade, trabalho, criação. Curiosamente, as mãos de Jesus são perfuradas na crucificação, talvez representando a fragilidade do poder divino naquela circunstância. De toda forma, as mãos estão ligadas à vida — as mãos ajudam, afagam, protegem, acariciam, são veículos de amor; porém, também cometem crimes e atrocidades, pecam. As mãos também simbolizam o pecado. Elas condensam o paradoxo da existência humana.

As mãos são de importância singular em *Senhora dos Afogados*. Na primeira rubrica, é revelado que Moema e sua mãe têm mãos idênticas — mãos delicadas e femininas, a despeito da aparência austera de ambas. Moema diz que o seu Noivo quase não olha para o seu rosto, nem a beija na boca, mas apenas as mãos (Rodrigues, 2017, p, 792). Em outro momento, diz a personagem: “Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... [estende as mãos e olha-as com profundo rancor; brusca, violenta]. São elas que me ligam à minha mãe...” (Rodrigues, 2017, p, 798). É revelado que Misael limpou o sangue das mãos numa toalha branca após matar a prostituta (Rodrigues, 2017, p, 795). Num dos momentos de claridade terrível, Moema diz: “A toda hora, em toda parte, um homem mata outro homem... Depois, enxuga as mãos de sangue numa toalha...” (Rodrigues, 2017, p, 847). E já nas páginas finais da peça, em um diálogo em que Moema incita Misael a assassinar a própria mãe:

MOEMA [para si mesma] — As mãos... [Espanto de Moema que tem uma ideia e se agarra a ela, desesperadamente.]

MOEMA [fora de si] — E por que não a castigas nas mãos? [num crescendo]. As mãos são mais culpadas no amor. Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo...

MISAEAL [fora de si] — As mãos!

<sup>8</sup> Novamente, agradecemos ao verbete MÃO (2019, p, 591) presente no *Dicionário de Símbolos* (2019) de Chevalier, por algumas das definições que trazemos aqui.

[Misael abandona a cena como um possesso. Moema concentra-se. Cobre o rosto com uma das mãos.]. (Rodrigues, 2017, p. 855)

As mãos pecam: amam, tocam, acariciam, abraçam, afagam. As mesmas mãos que cometem crimes — que lançam as irmãs ao mar, ou matam uma prostituta — também amam e seduzem. O ódio de Moema às mãos é ódio contra a própria vida. A filha odeia as mãos porque lembram da própria mãe — a mãe que ela considera fraca, que não é uma legítima Drummond. Odeia as mãos porque afirmam a sua própria condição de mulher — despertam desejos em outros homens, e são veículos para concretização do desejo sexual. Odeia as mãos porque são um lembrete constante da própria humanidade — e de todas as suas fragilidades e contingências; humanidade que Moema despreza e rejeita. Moema deseja uma espécie de desencarnação, uma vida desprovida de desejo, de pulsão, de vontade. Por isso, é uma homicida. No entanto, ela simplesmente não consegue. Enquanto existirem suas mãos, ainda existe humanidade (e, portanto, fraqueza) na carne dela.

Mencionamos anteriormente que a tragédia de *Senhora dos Afogados* não é exatamente a da família Drummond, mas a da mulher assassinada, um ponto que precisa ser bem amarrado. Dois personagens não têm nomes na peça: o Noivo de Moema e a Mãe do Noivo. É revelado posteriormente que a prostituta assassinada é a Mãe do Noivo. Moema estava comprometida do próprio irmão sem conhecimento, pois o Noivo é filho bastardo de Misael, que retorna ao lar para vingar o assassinato da mãe. A vingança consiste em seduzir a filha e, posteriormente, a esposa de Misael. Após seduzir Dona Eduarda, os dois fogem juntos para o café do cais — um bordel onde servem várias prostitutas. Quando Paulo descobre que a mãe fugiu com outro homem, ele mata o Noivo. Posteriormente, Dona Eduarda é assassinada — tendo as mãos cortadas — pelo próprio marido. Ainda assim, apesar de toda essa carnificina, uma única morte segue sendo lamentada: a morte da prostituta, a Mãe do Noivo.

O banho de sangue que acontece na família Drummond — ao final, somente Moema permanece viva — acontece por conta desse crime primeiro. Em sua primeira cena, Misael revela, ecoando a cena do banquete de *Macbeth* (2015),<sup>9</sup> que uma convidada apareceu para ele, uma pessoa que havia morrido há muito tempo — e essa mulher traz com ela um cheiro de mar (2017, p. 806). É o fantasma da mulher assassinada apontando o dedo para seu algoz.<sup>10</sup> Pouco depois, o Noivo revela que tem várias tatuagens no corpo — mas somente com um nome, o nome de sua mãe (2017, p. 842). É o assassinato da prostituta — o sangue dela — que clama por justiça. E por conta dele, todas as carnificinas ocorrem na família Drummond.

No entanto, o choro só é permitido à prostituta. Ninguém lamenta pelas mortes de Dora e Clarinha. D. Eduarda afirma que a filha morreu, mas ela não chorou ainda, mas Moema replica: “Nossa família chora pouquíssimo” (Rodrigues, 2017, p. 786). O mar consome a família Drummond e não há lágrimas, velório, lamento para eles. Por outro lado, todos os anos as mulheres do Cais saem em procissão lamentando pela morte da mãe do Noivo. A reza

<sup>9</sup> Na tragédia shakespeariana, o fantasma de Banquo aparece ao tirano e seu assassino Macbeth no meio de um banquete; Misael narra cena similar — que uma mulher (a mesma que ele havia matado) apareceu para ele no meio de um jantar em sua homenagem. Em ambos os casos, o fantasma do morto surge não somente reivindicando justiça, mas também preconizando catástrofes violentas que cairiam contra os seus homicidas.

<sup>10</sup> Como a autora Carla Souto afirma, “A prostituta perpetua-se eternamente no coração de Misael através da morte.” (2001, p. 115).

delas é uma espécie de canção fúnebre, que acompanha todo o desenlace da dissolução da família Drummond:

MOEMA [com súbito terror] — Eu não sabia que tinha nesta data, há 19 anos... Não sabia...

PAULO — Não estão ouvindo esse barulho...

MOEMA — Não!

PAULO [fora de si] —...essas vozes? Esses gemidos? São as mulheres do cais. Choram e rezam pela que mataram há 19 anos... Ouves agora? [Há, realmente, um vozerio, um coro fúnebre, que começa baixinho e vai, aos poucos, crescendo, até encher o palco.]

D. EDUARDA [tapando os ouvidos] — Parem com isso! Pelo amor de Deus, parem com isso! [Então o rumor vai declinando, até ficar como um fundo sonoro quase doce.]

PAULO [rindo e soluçando] — Hoje as mulheres do cais não recebem... Ficam olhando para cá, apontando nesta direção, como se aqui, nesta casa, vivesse o assassino... Vocês compreendem por que eu não posso rezar por minha irmã? (Rodrigues, 2017 p, 796)

Em outro momento, a elegia pela falecida é plenamente articulada:

MOEMA [voz velada] — Vamos rezar pelo eterno descanso de sua alma... Para que ela fique onde está... [mais forte] Para que ela nos dê sossego!...

NOIVO — De joelhos!

VIZINHO — Todos de joelhos!

[Ouve-se então, o coro das mulheres, primeiro muito tênu, depois bastante nítido e em crescendo. As mulheres aparecem.]

MULHER — Mulheres do cais...

MULHER — Te pedimos, Senhor...

MULHER — Mulheres do cais...

MULHER — Da vida...

MULHER — Mulheres da vida...

[Moema grita, enquanto todos os outros, inclusive o noivo, se ajoelham.]

MOEMA — Por que “mulheres da vida”? Quem falou em “mulheres da vida”?

[Ninguém responde.]

MOEMA [alteia a voz] — Vamos... Creio em Deus Todo Poderoso... Repitam... Creio em Deus...

VIZINHOS [alto] — Te imploramos, Senhor, piedade para a que morreu.

VIZINHO [solista] — Piedade.

VIZINHOS — Recebei em vosso céu, Senhor, em vosso céu, a alma da pecadora.

MOEMA [possessa] — Clarinha não era pecadora... Morreu sem culpa... E era virgem...

VIZINHO [baixo] — Fazei secar o sangue derramado...

VIZINHO [alto, de punhos erguidos para Moema] — Mas recebei a alma da meretriz!

MOEMA [frenética] — Não é por Clarinha, ninguém está rezando por Clarinha... Minha irmã não era meretriz... Era uma menina. [agarra-se ao noivo] Tu que és meu noivo... Eu te peço, a ti, que vais ser meu esposo... Pede, não por essa mulher que morreu, reza por minha irmã... Pede que ela não volte: que não entre mais nesta casa...

NOIVO — Recebei, Senhor...

VIZINHO —...sangue derramado...

[Vai recuando.]  
MOEMA — Não!  
NOIVO [gritando] — Recebei a mulher da vida...  
MOEMA [alucinada] — Não!  
[Todos se calam; Moema está no princípio da escada. É evidente o seu terror.].  
(Rodrigues, 2017, p. 829)

Moema quer uma homenagem para sua irmã — a mesma irmã que ela assassinou afogada. No entanto, a única oração possível é pela alma da mulher da vida. Se a tragédia é uma maneira de fazer o luto, de tornar o sofrimento inteligível, então *Senhora dos Afogados* é uma tragédia da prostituta assassinada: é a sua morte que é lamentada durante toda a peça, que clama por justiça, e todos os eventos subsequentes estão implicados nesse crime. Na data de memorial à morte da prostituta, além do lamento, as mulheres do Cais também não se deitam com nenhum homem — é um dia sagrado para elas, litúrgico, de jejum e contrição. Há lamento pela mãe do Noivo, porque ela é uma “alma cansada, tão cansada quanto uma estrela ao amanhecer” (2017, p. 876). Ela está cansada em sua busca por justiça. Há lamento porque ela é “uma alma pecadora” (2017, p. 876). A família Drummond, em sua sede doentia por uma santidade desencarnada, transformaram-se em criaturas obscenas, moralmente atrofiadas, decadentes, obcecadas com a morte e homicidas. Em contrapartida, a Mãe do Noivo, por ter sido integralmente pecadora, por ter vivido plenamente, mesmo com seus muitos pecados, encontra uma misericórdia possível.

Em certo momento, o Noivo conta que existe um lugar idílico para as prostitutas que morrem. Uma ilha em que as prostitutas descansam, cercada de água por todos lados; a mãe dele não aceitaria outra forma de eternidade (Rodrigues, 2017, p. 837). Nessa ilha, as luas são maiores, e as estrelas se refugiam como barcos. E até o mar é redimido — às vezes louro, verde, azul (Rodrigues, 2017, p. 828). É claramente a imagem do jardim paradisíaco cristão sendo reconstruído — um local idealizado de descanso e deleite eterno; no entanto, somente as prostitutas, somente os pecadores, somente aqueles que viveram plenamente, podem entrar neste jardim. Rodrigues, conforme estamos observando, toma elementos estilísticos e imagéticos da tradição cristã deslocando-os em outras perspectivas — às vezes profanas, quase blasfemas, mas nunca irrefletidas ou gratuitamente ofensivas. Em sua teologia pessoal, Rodrigues está afirmando que somente aqueles que vivem e pecam podem alcançar misericórdia — numa interpretação inusitada, mas não de todo descabida, das palavras de Jesus (Marcos 2:17). O sangue da prostituta é similar ao sangue de Cristo — ao mesmo tempo que representa dissolução e justiça para os algozes, é purificador para os que lamentam a sua morte (como as mulheres do Cais). E o paraíso não é um lugar desencarnado, austero, asséptico, mas um lugar saturado de vida, em que aqueles que viveram e sofreram encontram plenitude. A tragédia da prostituta não é, de modo algum, absoluta. É uma tragédia carregada de esperança na posteridade, de grito de justiça, de solidariedade. É uma morte carregada de sentido. É justamente na tragédia da Mãe do Noivo que o autor aproxima de maneira irreverente esses dois polos aparentemente irreconciliáveis — o trágico e o *mythos* cristão.

Para a família Drummond, a tragédia é, de fato, absoluta. Steiner possivelmente teria apreciado o destino terrível de uma família que começa exilada num reino de sombras e luto e termina diluída na própria escuridão. Não há descanso para eles. A ilha, para eles, é inalcançável, impossível. Eles estão destinados a serem engolidos pelo mar tenebroso — e o mar não devolverá seus corpos. Estão destinados à aniquilação. Ao término da peça, a família inteira

é desintegrada — Misael morre infartado após ter assassinado D. Eduarda, Paulo suicida-se ao mar, afogado, após a morte da mãe, a Avó morre de fome, esquecida pela neta. Ao fim, resta somente Moema solitária, rancorosa, na velha casa em decomposição, convivendo com as próprias mãos. O seu destino, no entanto, não é inesperado. Como a mesma reconhece:

MOEMA — Sei que vou passar todas as noites em claro; e vou queimar meus olhos em febre... Sei que hei de morrer em claro; mesmo depois da morte terei insônia. Rezo, para que Clarinha não venha, para que não volte... Que não apareça no meu quarto; nem na escada; nem no corredor... [fora de si]. Penso que uma noite poderão entrar no quarto as duas... [veemente]. Mas que importa esse medo? (Rodrigues, 2017, p. 851)

A insônia mesmo após a morte — o pesadelo inextinguível — é o destino de uma família alicerçada na tragédia de sufocar a própria vida.

### 3 Considerações finais

Nelson Rodrigues é um autor multifacetado, complexo e profícuo. *Senhora dos Afogados*, assim como as outras peças míticas do autor, pertence a uma das fases mais criativas do autor — quando Rodrigues investiu em um engajamento com a tradição por meio de obras estilisticamente inovadoras. Este artigo, portanto, não deve ser visto como um esforço para esgotar um tema tão rico e cheio de entradas no teatro rodriguiano — a relação entre tragédia e cristianismo; antes, é um esforço inicial, introdutório, que pretende abrir novas possibilidades interpretativas.

A tese principal do livro de Rowan Williams é que a tragédia é uma experiência solidária — os espectadores da tragédia participam do sofrimento encenado no palco, tanto emocionalmente quanto imaginativamente, refletindo, inclusive, naquilo que poderia ser diferente. Se a catarse, no sentido aristotélico, é um expurgo coletivo por meio da tragédia com uma demarcada função social, a solidariedade é o elo coletivo profundo que se estabelece na encenação trágica — com implicações políticas e sociais também. É uma forma de liturgia, dada a participação solene de todos os envolvidos. Obviamente, há muitas reflexões a ser extraídas do pertinente livro de Williams — e da relação deste com outras obras de teoria literária do trágico. De toda forma, neste artigo, objetivamos demonstrar que *Senhora dos Afogados* busca formar nos espectadores o mesmo tipo de ligação solidária na tragédia; o lamento das mulheres do Cais deve ser o mesmo do público da peça, uma forma de elegia pela prostituta assassinada. A família Drummond é dissolvida justamente porque eles são incapazes de qualquer forma de solidariedade genuína — são solidários somente no homicídio. As dinâmicas que Williams apresenta em seu livro estão plenamente expostas na obra rodriguiana.

E por meio de uma base imagética cristã que essa solidariedade se torna inteligível. A análise que fizemos desses elementos em conformidade com a tradição bíblica e cristã — o mar, as mãos, o lamento das mulheres — buscou demonstrar que Rodrigues não toma aspectos do cristianismo de forma ingênua ou irrefletida, ou como mero arroubo estilístico, mas que sua peça está alicerçada na mesma base simbólica sólida da religião cristã — ainda que o autor seja irreverente e um tanto profano no tratamento desta. E essa base fundamenta uma

obra que, no fundo, apresenta uma mensagem distintamente teológica. O elo solidário entre as mulheres de boa vontade do Cais, que anualmente se juntam em oração, com uma singela elegia trágica, pela mulher da vida brutalmente assassinada, é sustentado por uma delicada — porém irredutível — esperança: de que a alma cansada que clama por justiça um dia será acolhida em um utópico paraíso de descanso, deleite e consolação.

## Referências

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de Xavier Pinheiro. 12<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue: tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 1.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Paulus – Editora, 2002.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant e colaboração de André Barbaut. Coordenação de Carlos Sussekkind. Tradução de Vera da Costa. 33<sup>º</sup> edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2019.
- EAGLETON, Terry. *Tragedy*. Londres: Yale University Press, 2020.
- ÉSQUILO. *Oresteia*: Agamémnon, Coéforas, Eumênides. Tradução, introdução e notas de Mario da Gama Cury. 8<sup>º</sup> edição. São Paulo: Editora Zahar, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Editora É Realizações, 2006.
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues*: Trágico, Então Moderno. 2<sup>º</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: Dramaturgia e Encenações. 2<sup>a</sup> edição: revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Sousa. São Paulo: Editora 34, 2019.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo Nelson Rodrigues*: peças psicológicas e míticas. 3<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução e apresentação de Barbara Heliodora. 4<sup>º</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução de Denise Bottmann. 1<sup>º</sup> edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SOUTO, Carla. *Nelson “Trágico” Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Vida, 2001.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- STEINER, George. Trágico Absoluto. In: *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- SÓFOCLES. A *trilogia tebana*: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Tradução e introdução de Mario da Gama Cury. 15º edição. São Paulo: Editora Zahar, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Londres: Penguin Random House — Hogarth Press, 1992.
- WILLIAMS, Rowan. *The Tragic Imagination: The Literary Agenda*. Universidade de Oxford: Oxford University Press, 2016.